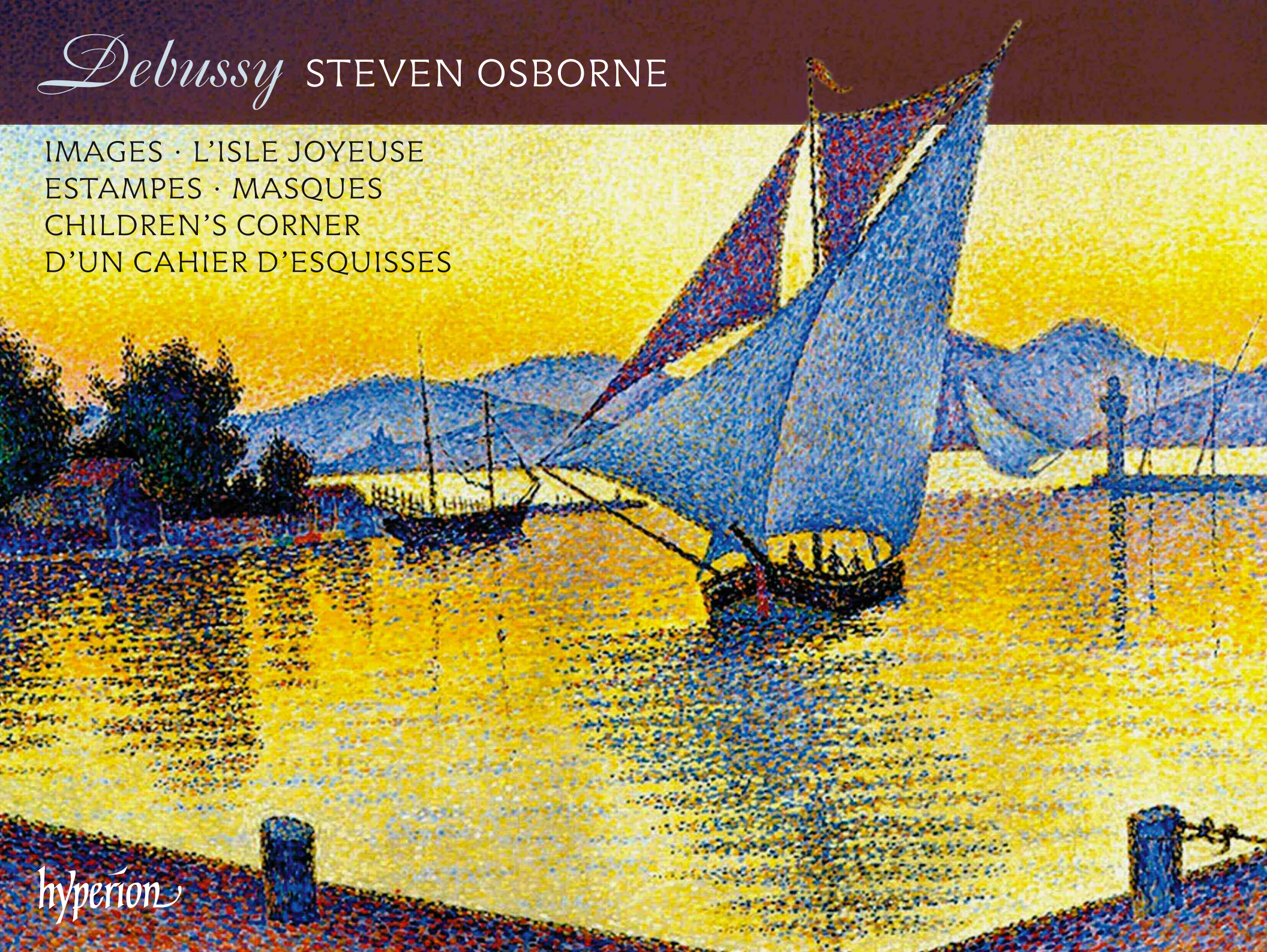
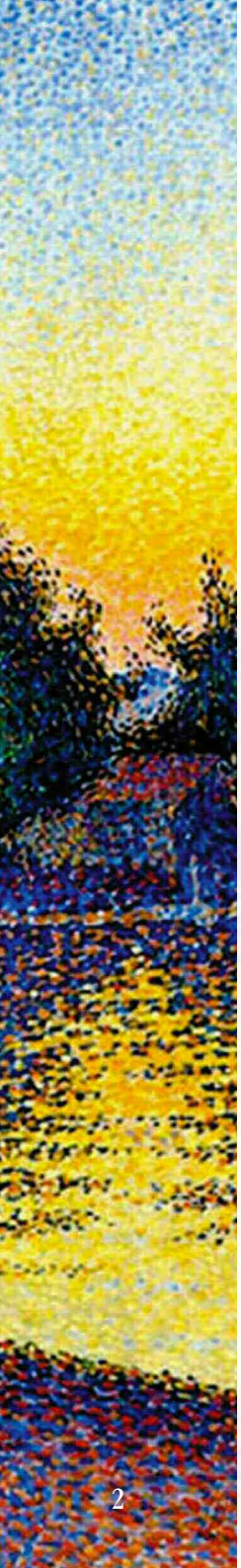
Debussy STEVEN OSBORNE

IMAGES · L'ISLE JOYEUSE
ESTAMPES · MASQUES
CHILDREN'S CORNER
D'UN CAHIER D'ESQUISSES



hyperion



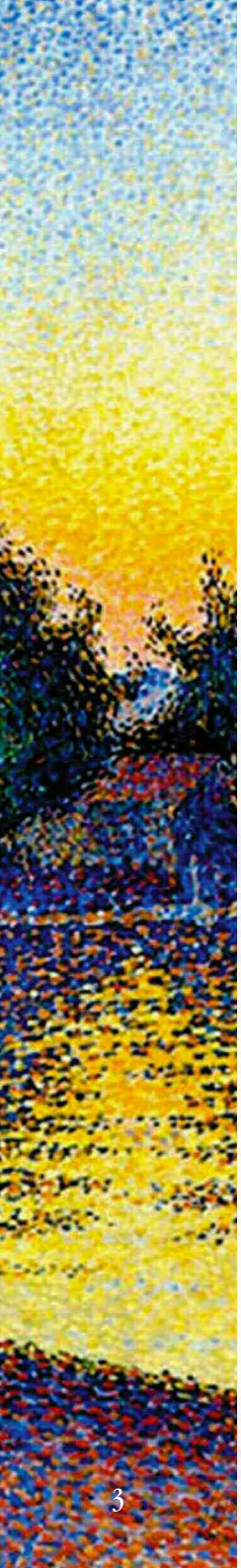
CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

FRANÇAIS ☞ *page 12*

DEUTSCH ☞ *Seite 17*

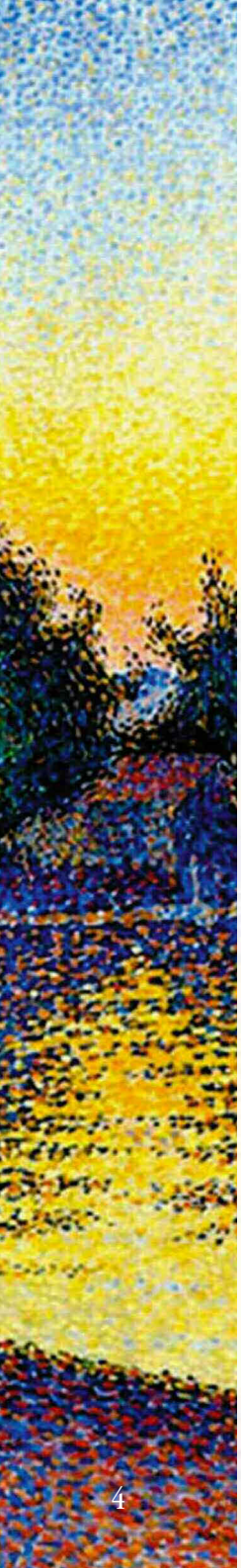


Claude Debussy

(1862–1918)

1	**Masques** L110 (1903/4)	[4'50]
2	**… D'un cahier d'esquisses** L112 (1904)	[4'54]
3	**L'isle joyeuse** L109 (1903/4)	[5'59]
	Images I L105 (1905)	[14'45]
4	Reflets dans l'eau	[5'16]
5	Hommage à Rameau	[6'09]
6	Mouvement	[3'19]
	Images II L120 (1907)	[13'16]
7	Cloches à travers les feuilles	[3'55]
8	Et la lune descend sur le temple qui fut	[6'04]
9	Poissons d'or	[3'17]
	Estampes L108 (1903)	[13'47]
10	Pagodes	[4'47]
11	La soirée dans Grenade	[5'34]
12	Jardins sous la pluie	[3'24]
	Children's Corner L119 (1906/8)	[15'47]
13	Doctor Gradus ad Parnassum	[2'21]
14	Jimbo's lullaby	[3'15]
15	Serenade for the doll	[2'23]
16	The snow is dancing	[2'34]
17	The little shepherd	[2'21]
18	Golliwogg's cake-walk	[2'51]

STEVEN OSBORNE piano



IN APRIL 1902 the Opéra-Comique put on Debussy's opera *Pelléas et Mélisande*, and the following January he was decorated as chevalier de la Légion d'honneur. His immediate response to such public recognition, paradoxical but typical, was to retreat from anything approaching fame into his private world. It's fair to say that the **Estampes**, written in the summer of 1903, mark the first real sign of him bending the piano to his will, in the way he had bent the orchestra in *Prélude à l'après-midi d'un faune*, and he seems to have been inspired to some degree by Ravel's *Jeux d'eau* (Ravel thought so, at least) which had appeared in 1901 and made Lisztian glitter acceptable to French taste.

Although the title *Estampes* is the standard French term for Japanese prints, a more likely source for 'Pagodes', often thought to reflect Debussy's memories of the Javanese gamelan at the 1889 Paris Exhibition, was the next Exhibition of 1900, to which we know Debussy went with the painter Jacques-Émile Blanche, specifically to hear these same instruments. Although the piece begins with the traditional five notes of the pentatonic system (familiar to us from Scottish folk tunes, among others), almost immediately Debussy starts colouring the harmony with external notes. These are all the more telling for the initial indication 'délicatement et presque sans nuances'—the composer's evocation of Asian impassivity, with any tune/accompaniment contrast reduced to a minimum. But the contrast, when it does come, is extreme, ranging from pianissimo to fortissimo and back again, and setting off the final texture of three layers, as so often with Debussy: low, long bell notes; a theme in the middle; and, high in the right hand, fast pentatonic ornamentation—although using a different set of five notes from the one at the start.

'La soirée dans Grenade' was possibly inspired by the nocturnal gypsy performances entitled 'Andalusia in Moorish times', also at the 1900 Exhibition, and was the first Debussy piano piece to acknowledge his three-layer propensities by using three staves. The first example of this in French music was probably Chabrier's *Habanera* of 1885, which Debussy undoubtedly knew, and it's probably no coincidence that this second *Estampe* is headed 'Mouvement de Habanera'. The pianist is also directed to 'begin slowly in a nonchalantly graceful rhythm', which harks back to the unemphatic opening of 'Pagodes'. But after the appearance of a Moorish theme in the left hand (played by Debussy on his 1913 piano roll with considerable rubato), energy is soon injected into the proceedings in the form of a strumming guitar, and overall the piece conforms to the traditional French view of Spain as a country populated by people for whom suddenness and contrast were a way of life—one minute wild abandon, the next extreme indolence.

Finally, in 'Jardins sous la pluie', encored at the suite's first performance by Ricardo Viñes on 9 January 1904, Debussy comes home and explores corners of his own memory: popular songs (including 'Nous n'irons plus au bois' and the hopeful 'Do, do, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt') rub shoulders with, of all things, a modulation straight out of Isolde's 'Liebestod'. But the opening volley of semiquavers testifies to Debussy's links with the French keyboard tradition: three months after Viñes' performance the composer was defining French music as 'clarity, elegance, simple, natural declamation … Couperin, Rameau, they were true Frenchmen!' On another level, like the beginning of Ravel's *L'enfant et les sortilèges* twenty years later, the whole encapsulates a child's ennui—the garden, symbol of pleasure, under the spell of rain, symbol of implacable fate; until, at the end, all is resolved as the sun comes out in a blaze of E major.

Explaining a composer's music by means of his life can be a dangerous business. In the case of **L'isle joyeuse**, for example, it has often been assumed that the 'happy isle' of the piece's title was Jersey where, in July 1904, Debussy had

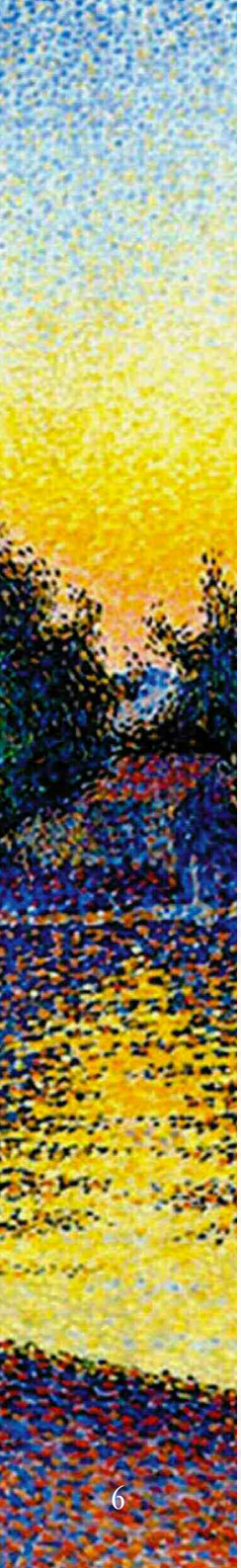
CLAUDE DEBUSSY

eloped with Emma Bardac, after packing his wife off to her parents in Normandy. In fact, *L'isle joyeuse* seems have been complete in some form or other as early as June 1903, when he played it to Viñes, who was to give its first performance in February 1905. All we know of its relation to Jersey is that Debussy was copying it out there for his publisher in early August 1904.

The other external influence on the piece often quoted is Watteau's painting *L'embarquement pour Cythère*. A letter from Debussy published only in 2003 shows this to have been true up to a point. An organist had written, asking for advice on how to play his music. Typically, he refused to give any such blanket testimony but, after suggesting, with the merest whiff of vinegar, that the title might possibly be a help, Debussy went on to say that 'there's also a bit of *L'embarquement pour Cythère* with less melancholy than in Watteau: you find the masks of the commedia dell'arte, young women singing and dancing; everything culminating in the glory of the setting sun'. While not necessarily relevant to our enjoyment of the piece, Debussy's awareness of the painting's melancholy deserves to be saluted: as Edward Lucie-Smith has pointed out, the title would more correctly be 'Departure *from* the Isle of Cythera' and 'the three pairs of lovers … represent in fact different aspects of the same couple and the same relationship … the third pair, moving off, look back regretfully. One must nevertheless admit that the smiling ambiguity which allowed a radical mis-representation of its subject-matter is a large part of the picture's charm …'

Certainly there is ambiguity in the opening trill and cadenza, based on the whole-tone scale that had served for the darker moments in *Pelléas et Mélisande*. These recur twice, the second time on the last page where they are absorbed into the passionate waltz tune. The work's extraordinary energy is expressed throughout in dotted rhythms, rippling triplets, sounding trumpets, and a final Lisztian gesture that takes in the whole keyboard. No regrets here.

Masques was published a few days before *L'isle joyeuse* in the autumn of 1904, but has never enjoyed the popularity of its companion. True, it doesn't have the advantage of a big tune, but the many subtleties in it should be enough to keep the most alert listener engaged. Matters may not be helped by the fact that Debussy never spoke about its meaning to anybody—all we have is a note found among his papers after his death by his widow: 'It is not the



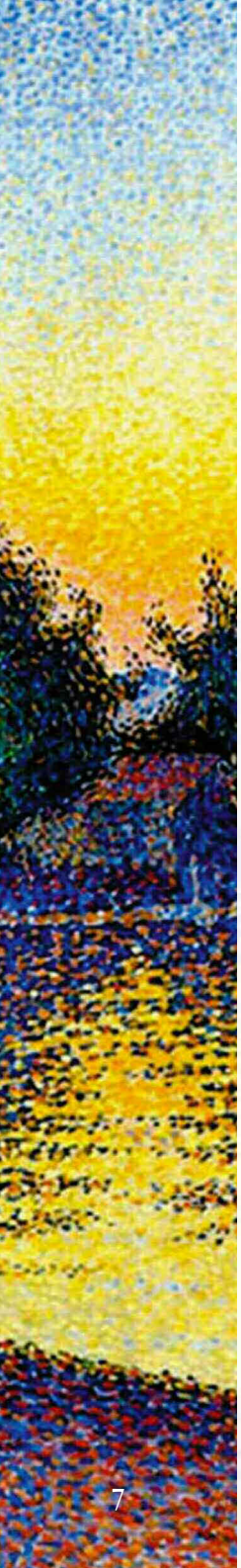
comédie italienne, but the tragic expression of existence.' The disclaimer is understandable given the place allotted to the commedia dell'arte in many of his other works, but we may still be left wondering why 'the tragic expression of existence' should be exercising him at this point in time, and indeed how it is expressed in a piece marked 'Très vif et fantasque' and set, like *L'isle joyeuse*, in the traditionally bright key of A major. If the year 1904 was that of his first wife's attempted suicide, it was also the year when he fell in love with his second one.

As for the 'masks' of the title, they too remain mysterious. Might they refer to a couple of exotic influences? The opening texture looks back to an earlier piece originally entitled *Tarentelle styrienne* (though Debussy's knowledge of Styrian music was probably not extensive), while the alternation of $\frac{6}{8}$ and $\frac{3}{4}$ rhythms might have been taken from a Colombian dance, the guajira, also found thirty years later in the first song of Ravel's *Don Quichotte à Dulcinée*. But maybe the masks are those that all composers wear and which, as Debussy said, they have to discard 'to reach the naked flesh of emotion'. In this piece the bare fifths tell of asceticism and searching; the final A major triad of some measure of consolation and comfort.

By 1904 the brief friendship between Debussy and Ravel was markedly cooling, for reasons that have yet to be entirely explained. Although it would never be revived, Ravel in no way ceased to admire Debussy the composer, and claimed that the relative freedom of 'Oiseaux tristes' in his *Miroirs* of 1905 owed much to Debussy's **… D'un cahier d'esquisses**, published the year before (the almost apologetic three dots before the title may lead on to the ones that come after the titles in the *Préludes*, standing perhaps for some such phrase as 'si vous voulez'). This beautiful, private piece, still unaccountably neglected by pianists, does indeed rely on a free association of ideas, and yet the end, with its distant horn calls probably echoing the overture to Weber's *Oberon*, concludes an utterly satisfying experience. It was Ravel who gave the first public performance in 1910 at the inaugural concert of the Société musicale indépendante, which also included premieres of his own *Ma mère l'oye* and Fauré's song cycle *La chanson d'Ève*. The pianist and scholar Roy Howat has made a convincing case for *… D'un cahier* being originally intended as the centrepiece of a triptych, between *Masques* and *L'isle joyeuse*.

The six pieces contained in the two books of Debussy's **Images** were, as their name indicates, the product of Debussy the art-lover (one might say Debussy the 'see-er'). They perhaps derive ultimately from his early reading of Baudelaire, who declared that 'the whole visible universe is nothing but a storehouse of images and signs to which the imagination will give a relative place and value; it is a kind of pasture for the imagination to digest and transform'. The poet also gave voice to this thought in his famous poem 'Correspondances' in the collection *Les fleurs du mal*, initially banned by the censor in 1857 and for that reason, among others, required reading for the artistic young of the following decades: 'Scents, colours and sounds reflect one another.'

The six *Images* were in Debussy's mind in some form as early as December 1901, when he played versions of two of them ('Reflets dans l'eau' and 'Mouvement') to Ricardo Viñes, but the complete list of titles was not fixed until July 1903, when he sent these to the publisher Fromont. He had just completed the *Estampes*, and the *Images*, the first book of which was published in October 1905, can be heard as a development along the same colouristic lines, following earlier intimations in various pieces by Chabrier and in Ravel's *Jeux d'eau*. The technique has been called one of illusion—what you see on the printed page is often not at all what you get, depending largely on your use of the sustaining pedal—but equally Debussy shared the concerns of such 'colourful' composers as Berlioz and Liszt that

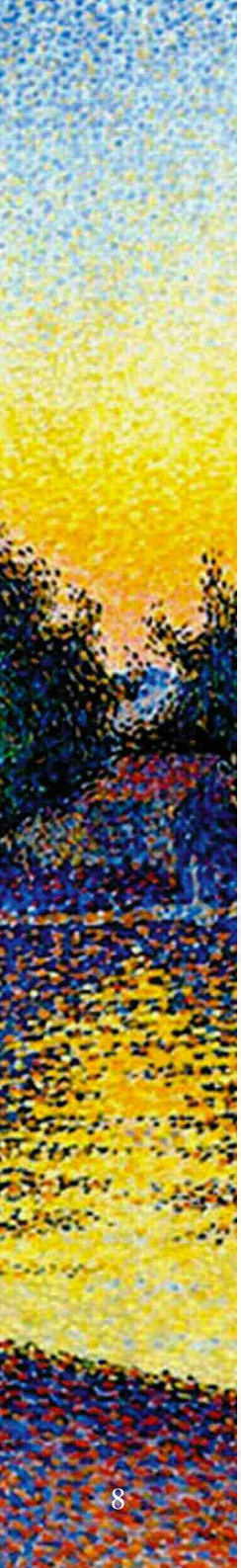


overtly descriptive music should also work in purely structural terms.

The small wave forms of 'Reflets dans l'eau' and its key of D flat major might suggest it was a spin-off from *La mer*, except that the above chronology points, if anything, to the relationship being reversed. Debussy jokingly referred to the piece as being written 'according to the most recent discoveries in harmonic chemistry'. While this is, no doubt intentionally, a trifle exaggerated, what is disturbing is the way the dreamlike opening, a standard eight-bar phrase, is immediately interrupted by chromatic chords: throughout the piece, the reflections in the water go on being unsettled by pebbles thrown from an unseen hand. The essential circularity of this piece is echoed in the final 'Mouvement', which is almost an early *Étude* ('Pour les triolets'?). Marked to be played 'with a fantastical but precise lightness', it achieves an extraordinary rapprochement between academic note-spinning and imaginative atmosphere, with a few fanfares added for good measure. The central 'Hommage à Rameau', while outwardly placid and monumental, partakes of more traditional rhetorical structures and of the effortless internal dynamism that is so much a part of the genius of Rameau, 'without any of that pretence towards German profundity, or to the need of emphasizing things with blows of the fist', as Debussy put it when reviewing a performance of the first two acts of Rameau's *Castor et Pollux* in 1903—which possibly inspired his piece, although searches for direct quotations from the earlier composer have so far proved fruitless.

Heavy pounding is even further banished in the second book of *Images*, published in October 1907. In 'Cloches à travers les feuilles', apart from two forte chords in the middle, the dynamics are set at piano and below. Within these narrow confines, Debussy explores the idea of bells sounding through leaves, or at least through some substance that flickers and undulates. Although the title of this piece already figures in Debussy's contract of October 1903, it is at least possible, given his rivalry with Ravel, that in composing the piece Debussy took note of the younger composer's 'La vallée des cloches', published in early 1906, even if only in the determination to write something as different as possible. The demands on the pianist, in the balancing of lines, are extreme: again, the piece could almost be an *Étude*—'Pour les lignes superposées'? The second panel of the triptych, 'Et la lune descend sur le temple qui fut', leads on from 'Pagodes' in the *Estampes* in its exploitation, not so much of Oriental sounds like the gamelan, though these are certainly present, as of an Oriental stillness and stasis. The first chord belongs, in the Western tradition, as part of a sixteenth-century cadence, achieved through part-writing: Debussy gives it a quite new feeling by treating it as a non-cadential chord with no sense of part-writing whatever, just as a sound in itself. Like the ruined temple, it has survived, but in a new world and with a new function. Finally, 'Poissons d'or' charts the imagined swoops and twitches of two large carp as featured on a Japanese plaque in black lacquer, touched up with mother-of-pearl and gold, that hung on the wall of Debussy's study. Here we do indeed find him enjoying 'the most recent discoveries in harmonic chemistry', and taking the static 'well motif' from *Pelléas* and investing it with piscine acrobatics.

In 1906, an otherwise empty year for him, Debussy wrote a piece for a *Méthode moderne de piano* being put together by a lady who rejoiced in the name of Octavie Carrier-Belleuse. Although this volume was not published until 1910, in the meantime Debussy had incorporated his contribution as 'Serenade for the doll' into the suite **Children's Corner**, completed in July 1908 and published a couple of months later. He and his second wife Emma had had a daughter, nicknamed Chouchou, in 1905, and the suite is dedicated to her 'with her Father's tender apologies for what follows'. Having admitted, a few days after his



daughter's birth, that the joy it brought also 'somewhat overwhelmed and terrified' him, he turned out to be a most loving and attentive father, whose relations with Chouchou were altogether smoother than those with Emma.

In 'Doctor Gradus ad Parnassum' we hear the child practising diligently, then daydreaming, then recalled to the straight and narrow path. Debussy was constantly watchful over the way old habits could invade and tarnish the allure of imaginative ideas, and here he may be said to get his revenge by working in reverse, starting off with a dry, habitual exercise and then 'imaginifying' it. He told his publisher that it was a piece to be played very early in the morning, no doubt to get the system going. 'Jimbo's lullaby' lulls the toy elephant with the traditional rocking movement and intervals of the major 2nd borrowed from Musorgsky, while in 'Serenade for the doll' Debussy shows his genius as a composer of light music—one friend was sure Debussy could have solved all his financial problems with just one operetta, but the composer always had deeper thoughts in view. 'The snow is dancing' again borrows, this time from the 'Silent dance of the drops of dew' in Massenet's opera *Cendrillon* of 1899, and its unceasing semiquaver movement prefigures the exercises in monotony that were to be so popular in Paris in the 1920s (*Pacific 231* and *Boléro* for a start). If 'The little shepherd' touches on more profound emotions—liberty, non-conformity, solitude—and may be taken as a spin-off from the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, the 'Golliwogg's cake-walk' is pure fun and, in the middle section, at Tristan and Isolde's expense. Darius Milhaud in his younger, more strait-laced days was, he later admitted, shocked at such an introduction of 'vulgar' music into the 'serious' repertoire; and indeed when, during the first performance by Harold Bauer in December 1908, Debussy was found pacing nervously outside the hall, it was out of anxiety in case Wagnerophiles in the audience might take offence. Happy to record, they laughed in all the right places.

ROGER NICHOLS © 2017

STEVEN *Osborne*

Steven Osborne is one of Britain's most highly regarded pianists. His awards and prizes have included *Gramophone* Awards in 2009 and 2013, three German Schallplattenpreise and the Royal Philharmonic Society Instrumentalist of the Year in 2013.

He has developed a strong reputation in the USA, making his debut at Carnegie Hall in 2005 and recently performing at Lincoln Center's Mostly Mozart Festival, Aspen Music Festival and with the Dallas Symphony Orchestra. He is a frequent visitor to Japan, having given recitals at Suntory Hall and Toppan Hall in Tokyo, concerto performances with the NHK Symphony and Yomiuri Nippon Symphony, and toured with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. In Europe he has given recitals at the Amsterdam Concertgebouw, Konzerthaus Vienna, Philharmonie Berlin, Palais des Beaux-Arts Brussels and held a residency at deSingel in Antwerp, and has worked with orchestras including the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Danish National Symphony, Finnish Radio Symphony, Royal Stockholm Philharmonic and National Orchestra of Spain.

A regular soloist on the UK concert platform, Steven Osborne performs with the major British orchestras. His concerts are regularly broadcast by the BBC and he performs every year at Wigmore Hall and the Edinburgh Festival. He has made numerous appearances at the BBC Proms. His regular chamber music partners include Alban Gerhardt, Paul Lewis and Alina Ibragimova.

Steven Osborne's recordings of Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* and Rachmaninov's *Preludes* met with exceptional praise and were each nominated for a *Gramophone* Award. His recording of Debussy's complete *Préludes* was selected by *Gramophone* as 'Editor's Choice', as were albums of solo works by Alkan, Liszt's *Harmonies poétiques et religieuses*, and an acclaimed disc of Schubert piano duets with Paul Lewis. His survey of the complete solo piano music of Ravel and discs of Beethoven piano sonatas and bagatelles and of Rachmaninov and Medtner piano sonatas also received widespread praise. Steven has also recorded the piano sonatas and piano concerto by Sir Michael Tippett, the complete works for piano and orchestra by Benjamin Britten, and a solo disc of Musorgsky and Prokofiev, the latter two both winning *Gramophone* Awards.

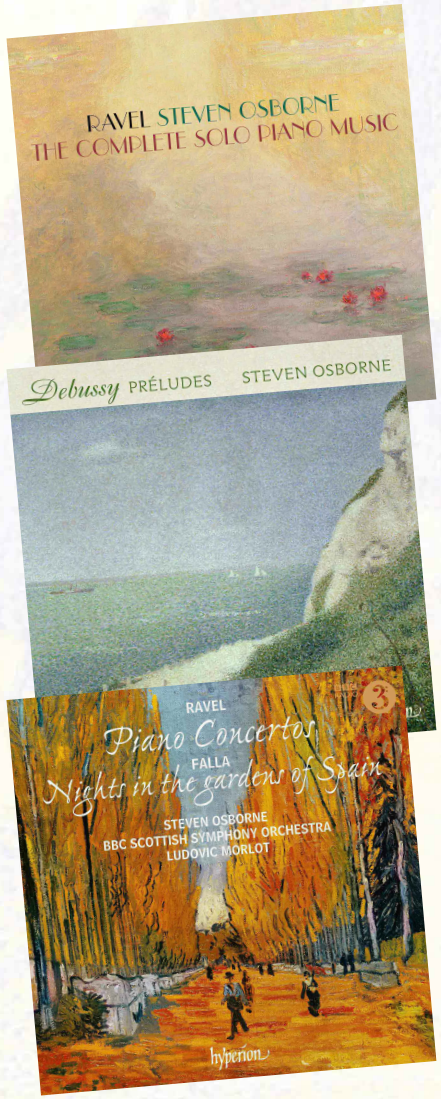
© Benjamin Ealovega

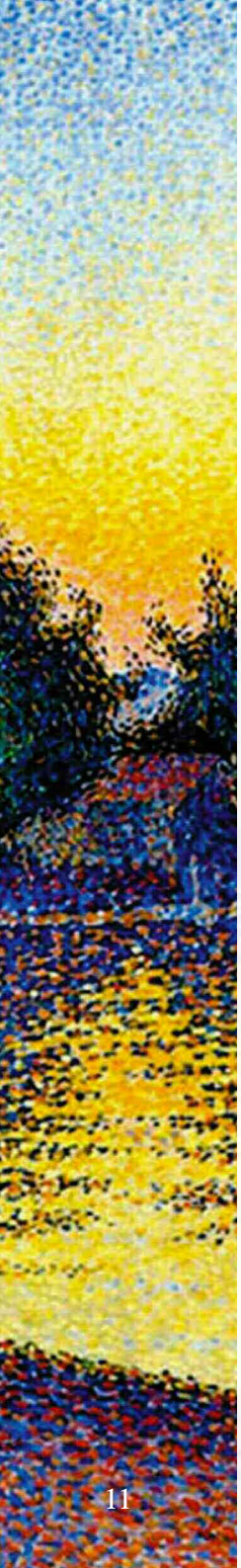
Also available from Steven Osborne

MAURICE RAVEL (1875–1937)
The Complete Solo Piano Music *CDA67731/2*
'What intelligence, clarity and deftly lit atmosphere' (*Gramophone*) 'Comparisons are superfluous in the face of such a compelling vision' (*BBC Music Magazine*) 'A shimmering pleasure' (*The Observer*) 'Performances that live and breathe Ravel's distinctive world of sound, radiating luminous patterns and scintillating colour' (*The Daily Telegraph*) 'The finest Ravel anthology of the CD era' (*Financial Times*)
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)
Préludes *CDA67530*
'Beautifully recorded, this is total-immersion Debussy' (*Gramophone*) 'The finesse that Steven Osborne infallibly brings to his playing pays winning dividends on this recording of the two books of Debussy's *Préludes*' (*The Daily Telegraph*) 'It offers the rare pleasure that can be given only by someone who knows exactly what he is doing' (*International Record Review*) 'Every harmonic nuance is perfectly rendered' (*The Guardian*)
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE

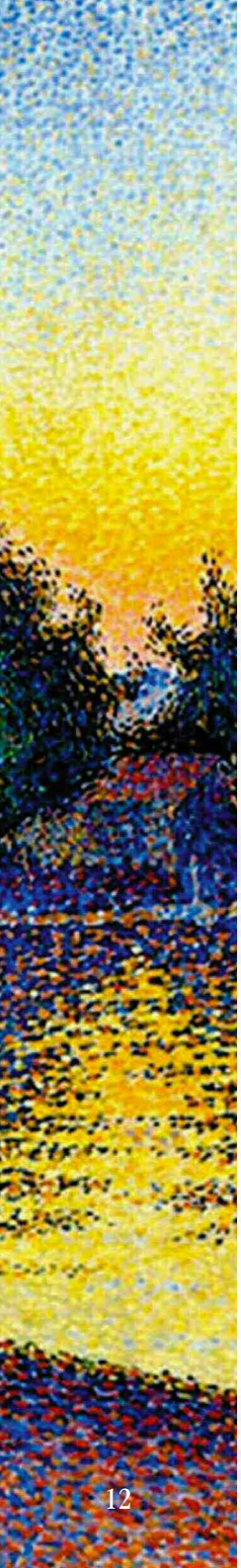
MAURICE RAVEL (1875–1937)
Piano Concertos
MANUEL DE FALLA (1876–1946)
Nights in the gardens of Spain
CDA68148
with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / LUDOVIC MORLOT
'These are strong performances of a programme that bears repeated listening' (*BBC Music Magazine*)





Recorded in Henry Wood Hall, London, on 31 October–2 November 2016
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer STEPHEN JOHNS
Piano STEINWAY & SONS
Piano Technician ROBERT PADGHAM
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII
Front illustration: *The port at sunset, Saint-Tropez* (1892) by Paul Signac (1863–1935)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



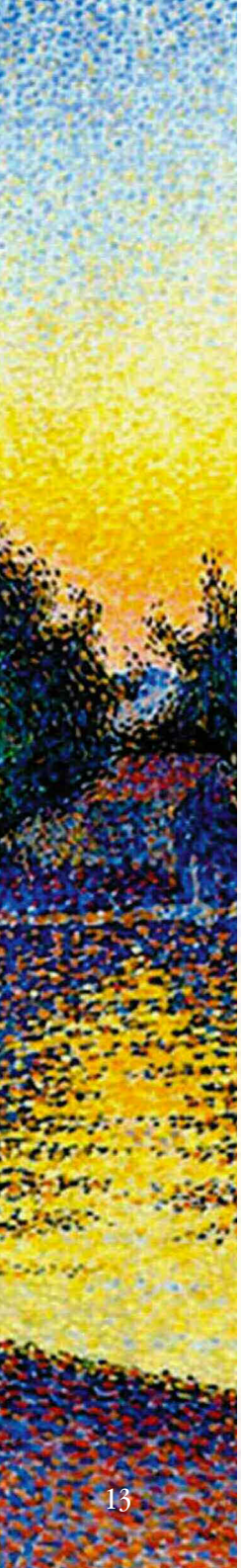
DEBUSSY *Musique pour piano*

EN AVRIL 1902, l'Opéra-Comique monta *Pelléas et Mélisande*, le drame lyrique de Claude Debussy. Ce dernier fut fait chevalier de la Légion d'honneur au mois de janvier suivant. Sa réponse immédiate à une telle reconnaissance publique, réponse paradoxale mais typique, fut de se retirer de tout ce qui pouvait s'approcher de la célébrité, dans son univers personnel. Les **Estampes**, écrites au cours de l'été 1903, marquent le premier signe réel de Debussy pliant le piano à sa volonté, comme il avait fait plier l'orchestre dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, et il semble avoir été inspiré dans une certaine mesure par les *Jeux d'eau* de Ravel (c'est du moins ce que pensait Ravel), parus en 1901 et qui avaient rendu l'éclat lisztien acceptable au goût français.

Bien que le titre *Estampes* soit le terme français usuel pour désigner des gravures japonaises, une source d'inspiration plus probable pour « Pagodes »—dont on pense souvent qu'elles reflètent les souvenirs du gamelan javanais que Debussy avait découvert à l'Exposition universelle de Paris de 1889—serait l'Exposition suivante, celle de 1900 . On sait que Debussy s'y rendit avec le peintre Jacques-Émile Blanche, pour entendre en particulier ces mêmes instruments. Même si le morceau débute par les cinq notes traditionnelles du système pentatonique (bien connues outre Manche, notamment au travers des airs traditionnels écossais), Debussy commence presque d'emblée à colorer l'harmonie avec des notes étrangères. Elles sont d'autant plus éloquentes que l'indication initiale « délicatement et presque sans nuances » évoque l'impassibilité asiatique ; le moindre contraste entre mélodie et accompagnement étant réduit au minimum. Mais le contraste, quand il survient, est extrême, de pianissimo à fortissimo et inversement, et il déclenche la texture finale en trois couches, comme si souvent chez Debussy : des effets de cloches longs et graves ; un thème au milieu ; et, dans l'aigu de la main droite, une ornementation pentatonique rapide—mais sur un groupe de cinq notes différent de celui du début.

« La soirée dans Grenade » fut peut-être inspirée par les exécutions nocturnes de gitans intitulées « Andalousie au temps des Maures », également à l'Exposition universelle de 1900 ; et ce fut la première pièce pour piano de Debussy dans laquelle se matérialise sa propension à noter les trois couches sur trois portées. Le premier exemple dans la musique française fut probablement la *Habanera* (1885) de Chabrier, que Debussy connaissait sans aucun doute, et ce n'est probablement pas une coïncidence si cette deuxième *Estampe* porte l'indication « Mouvement de Habanera ». Il est aussi demandé au pianiste de « commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux », ce qui rappelle le début assez sobre de « Pagodes ». Mais après l'apparition d'un thème maure à la main gauche (que Debussy avait enregistré en 1913 avec beaucoup de rubato sur les pianos mécaniques à rouleaux perforés), une certaine énergie est introduite peu après dans le déroulement de l'œuvre sous la forme d'une guitare que l'on gratte ; dans l'ensemble, ce morceau est conforme à la vision française traditionnelle de l'Espagne considérée comme un pays peuplé de gens pour qui la soudaineté et le contraste sont un mode de vie—une minute de fol abandon suivie d'une extrême indolence.

Pour finir, Debussy revient au bercail dans les « Jardins sous la pluie », bissés lors de la première exécution de la suite par Ricardo Viñes le 9 janvier 1904, et il explore des recoins de sa propre mémoire : des chansons populaires (notamment « Nous n'irons plus au bois » et la chanson pleine d'espoir « Do, do, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt ») côtoient, allez savoir pourquoi, une modulation directement issue du « Liebestod » d'Isolde. Mais le torrent initial de doubles croches témoigne des liens qui relient



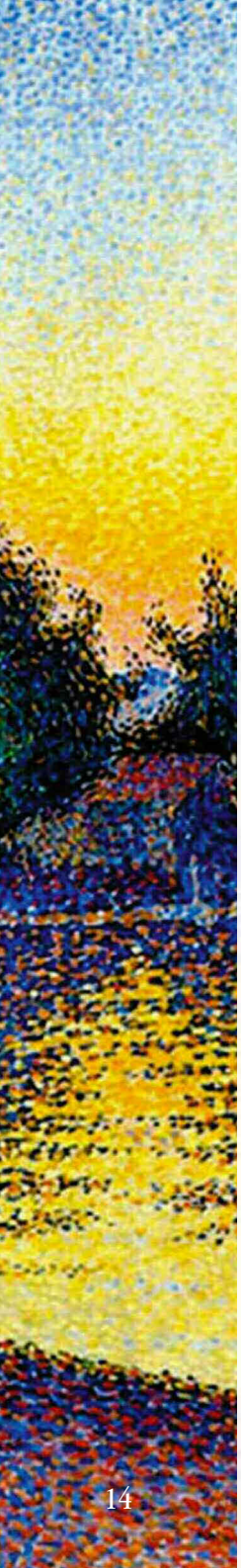
Debussy à la tradition pianistique française : trois mois après l'exécution de Viñes, le compositeur définissait la musique française comme « la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle … Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! » À un autre niveau, comme le début de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, vingt ans plus tard, tout résume l'ennui d'un enfant—le jardin, symbole de plaisir, sous l'emprise de la pluie, symbole d'un destin implacable ; jusqu'à ce que tout rentre dans l'ordre à la fin, lorsque le soleil paraît dans une explosion de mi majeur.

Expliquer la musique d'un compositeur par le biais de sa vie peut être dangereux. Dans le cas de **L'isle joyeuse**, par exemple, on a souvent supposé que l'« île joyeuse » du titre du morceau était Jersey où Debussy s'était enfui avec Emma Bardac en juillet 1904, après avoir expédié sa femme chez ses parents en Normandie. En fait, *L'isle joyeuse* semble avoir été achevée, sous une forme ou une autre, dès le mois de juin 1903, où il joua ce morceau à Viñes, qui devait en donner la création en février 1905. Tout ce que l'on sait du lien de cette pièce avec Jersey, c'est que Debussy l'y copia pour son éditeur au début du mois d'août 1904.

L'autre influence extérieure souvent citée à propos de cette pièce est le tableau de Watteau *L'embarquement pour Cythère*. Une lettre de Debussy publiée seulement en 2003 montre que c'est vrai jusqu'à un certain point. Un organiste lui avait écrit pour lui demander conseil sur la manière de jouer sa musique. Fidèle à lui même, il refusa d'accorder la moindre indication mais suggéra dans la foulée et non sans un soupçon d'ironie que le titre contenait peut-être un indice ; Debussy poursuivit : « C'est un peu aussi *L'embarquement pour Cythère* avec moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant ; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant. » Sans être nécessairement utile pour apprécier cette pièce, la prise de conscience par Debussy de la mélancolie du tableau mérite d'être saluée : comme l'a souligné Edward Lucie-Smith, le titre « *Départ de* l'île de Cythère » serait plus correct et « les trois couples d'amoureux … représentent en fait différents aspects du même couple et les mêmes relations … le troisième couple, qui s'en va, regarde derrière lui avec regret. Néanmoins, il faut admettre que l'ambiguïté souriante qui a donné lieu à une présentation déformée de son sujet fait en grande partie le charme du tableau … »

Il y a assurément une certaine ambiguïté dans le trille initial et la cadence, basés sur la gamme par tons qui avait servi aux moments les plus sombres dans *Pelléas et Mélisande*. Ils reviennent deux fois, la seconde à la dernière page où ils sont absorbés dans un air de valse passionné. L'extraordinaire énergie de cette œuvre s'exprime du début à la fin en rythmes pointés, en cascades de triolets, en effets de trompette, et dans un geste final lisztien qui couvre la totalité du clavier. Sans regret.

Masques fut publié quelques jours avant *L'isle joyeuse*, à l'automne 1904, mais n'a jamais joui de la même popularité que son pendant. En effet, ce morceau ne bénéficie pas d'une mélodie importante, mais les nombreuses subtilités qu'il présente devraient suffire à séduire l'auditeur le plus attentif. Le fait que Debussy ne parla jamais de sa signification à qui que ce soit n'a sans doute pas facilité les choses—on a seulement une note que sa veuve a trouvée dans ses papiers après sa mort : « Ce n'est pas la comédie italienne, mais l'expression tragique de l'existence. » Le démenti est compréhensible étant donné la place qu'occupe la commedia dell'arte dans beaucoup de ses autres œuvres ; on peut néanmoins se demander pourquoi « l'expression tragique de l'existence » le préoccupait à cette époque et comment elle s'exprime dans une pièce marquée « Très vif et fantasque » écrite, comme *L'isle joyeuse*, dans la tonalité traditionnellement brillante de la majeur. Si l'année 1904 fut celle de la tentative de suicide



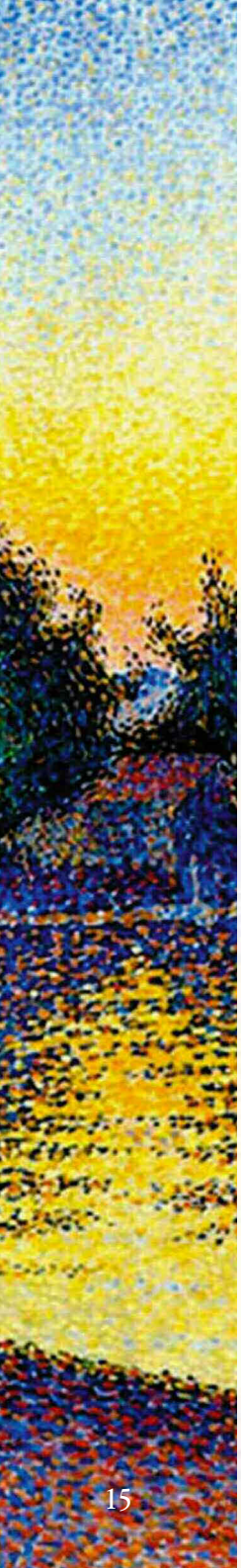
de sa première femme, c'est aussi celle où il tomba amoureux de sa seconde épouse.

Quant aux « masques » du titre, eux aussi restent mystérieux. Pourraient-ils faire allusion à quelques influences exotiques ? La texture initiale réfère à une pièce antérieure intitulée, à l'origine, *Tarentelle styrienne* (mais Debussy ne devait sans doute pas tout connaître de la musique styrienne), alors que l'alternance de rythmes à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{3}{4}$ fut peut-être empruntée à une danse colombienne, la Guajira, que l'on retrouvera trente ans plus tard dans la première mélodie de *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel. Mais ces masques sont peut-être ceux que portent tous les compositeurs et, comme le dit Debussy, qu'ils doivent laisser tomber « pour arriver à la chair nue de l'émotion ». Dans cette pièce, les quintes nues parlent d'ascétisme et d'interrogation ; le dernier accord parfait de la majeur d'une certaine consolation et d'un certain réconfort.

En 1904, la brève amitié entre Debussy et Ravel se dégrada nettement, pour des raisons qui n'ont jamais été totalement expliquées. Bien que cette amitié n'allait jamais se ranimer, Ravel conserva son admiration pour Debussy, le compositeur ; et il affirmait que la relative liberté des « Oiseaux tristes » dans ses *Miroirs* de 1905 devait beaucoup à **… D'un cahier d'esquisses**, publié l'année précédente (les trois petits points presque contrits en tête du titre annoncent peut-être ceux qui suivent les titres des *Préludes*, une manière de dire « si vous voulez »). Ce morceau magnifique et personnel, encore négligé par les pianistes sans que l'on sache pourquoi, repose sur une libre association d'idées. Pourtant les dernières mesures, avec des sonneries lointaines de cors rappellent probablement l'ouverture d'*Oberon* de Weber et mettent fin à quelque chose de totalement satisfaisant. C'est Ravel qui en donna la première exécution publique en 1910 au concert inaugural de la Société musicale indépendante, où furent aussi créés *Ma mère l'oye* et le cycle de mélodies de Fauré *La chanson d'Ève*. Le pianiste et musicologue Roy Howat a donné des arguments convaincants pour montrer que *… D'un cahier* avait été conçu à l'origine comme axe central d'un triptyque, entre *Masques* et *L'isle joyeuse*.

Les six pièces des deux cahiers d'**Images** furent, comme leur nom l'indique, le produit du Debussy amateur d'art (du Debussy « visionnaire », pourrait-on dire). Elles viennent peut-être, en définitive, de sa lecture précoce de Baudelaire pour qui : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. » Cette pensée, le poète l'exprima aussi dans son célèbre poème « Correspondances », tiré du recueil *Les fleurs du mal*, d'abord censuré en 1857 et devant être lu, à ce titre mais pas seulement, par la jeunesse artistique des décennies suivantes : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

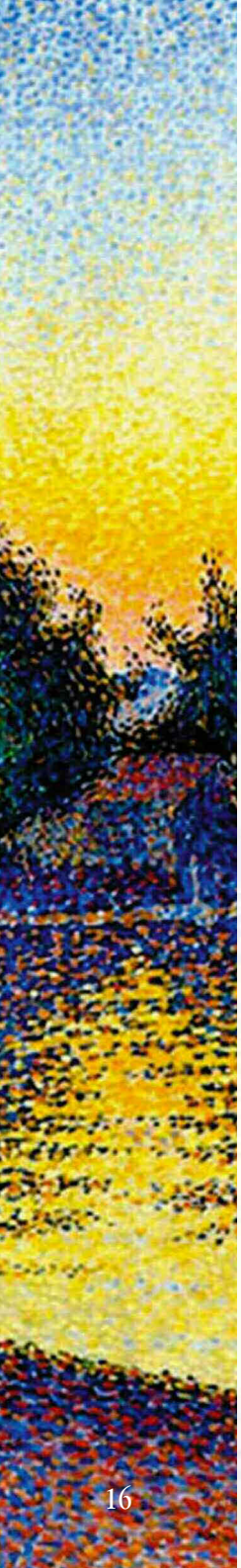
Debussy avait à l'esprit les six *Images* dès décembre 1901, quand il joua une version de deux d'entre elles (« Reflets dans l'eau » et « Mouvement ») au pianiste Ricardo Viñes, mais la liste complète des titres ne fut pas arrêtée avant juillet 1903, date de son envoi à l'éditeur Fromont. Il venait de terminer les *Estampes* et on peut envisager les *Images*—dont le premier cahier parut en octobre 1905—comme un développement appuyé sur les mêmes lignes de coloriste, en suivant ce que suggéraient les partitions antérieures de Chabrier et les *Jeux d'eau* de Ravel. Cette technique eut beau être qualifiée d'« illusion »—ce que l'on voit sur la page imprimée n'a souvent rien à voir avec le résultat, lequel dépend, essentiellement, de l'usage que l'on fait de la pédale de prolongation—, Debussy partageait les soucis de compositeurs « coloristes » comme Berlioz ou Liszt, pour qui la musique descriptive devait aussi fonctionner en termes purement structuraux.



Les formes de vaguelettes et la tonalité de ré bémol majeur pourraient laisser penser que les « Reflets dans l'eau » sont issus de *La mer*, sauf que la chronologie susmentionnée indique plutôt le contraire. Debussy disait de cette pièce, en plaisantant, qu'elle avait été écrite « selon les découvertes les plus récentes de la chimie harmonique ». Même si c'est un peu exagéré, intentionnellement sans aucun doute, on est perturbé par la manière dont l'ouverture onirique—une phrase standard de huit mesures—est immédiatement interrompue par des accords chromatiques : tout au long du morceau, des cailloux lancés par une main invisible viennent sans cesse troubler les reflets dans l'eau. La circularité fondamentale de cette pièce trouve un écho dans le « Mouvement » final, qui est presque une *Étude* précoce (« Pour les triolets » ?). Devant être joué « avec une légèreté fantastique mais précise », il réussit un extraordinaire rapprochement entre filage de notes académique et atmosphère originale avec ajout de quelques fanfares pour faire bonne mesure. L'« Hommage à Rameau » central, malgré son apparence placide et monumentale, reprend largement les structures rhétoriques traditionnelles et l'infatigable dynamisme interne inhérent au génie de Rameau. Il ne possède pourtant rien de cette prétention à la profondeur allemande ni de ce besoin d'insister sur les choses à coups de poing, comme le dira en substance Debussy dans un compte-rendu (1903) des deux premiers actes du *Castor et Pollux* de Rameau—dont il s'inspira peut-être pour son « Hommage » même si, pour l'heure, aucune citation directe n'a pu être trouvée.

Le lourd martèlement est encore davantage banni du second cahier d'*Images*, paru en octobre 1907. Dans « Cloches à travers les feuilles », hormis deux accords forte au milieu, la dynamique s'en tient au maximum à la nuance piano—des limites étroites dans lesquelles Debussy explore l'idée de cloches tintant à travers des feuilles ou, du moins, à travers une substance qui frémit et ondoie. Comme nous l'avons vu, Debussy avait arrêté le titre de cette pièce dès 1903 mais, connaissant sa rivalité avec Ravel, il se peut qu'il ait repéré « La vallée des cloches » de son cadet, publiée au début de 1906, ne fût-ce que pour s'en démarquer à tout prix. Les contraintes imposées au pianiste dans l'équilibre des lignes sont extrêmes : là encore, ce pourrait presque être une *Étude*—« Pour les lignes superposées » ? Le deuxième volet du triptyque, « Et la lune descend sur le temple qui fut », procède de « Pagodes » (dans les *Estampes*) dans son exploitation, non pas tant de sonorités orientales comme celles du gamelan—même si elles sont assurément là—que d'une quiétude et d'un équilibre orientaux. Le premier accord appartient, dans la tradition occidentale, à une cadence du XVI^{e} siècle, obtenue via la conduite des parties : Debussy lui donne un tour absolument neuf en le traitant comme un accord non cadentiel, sans conduite des parties aucune, juste comme un son en soi. Comme le temple qui fut, il a survécu, mais dans un monde nouveau, avec une fonction nouvelle. Pour terminer, « Poissons d'or » dessine les plongeons et les coups secs imaginaires de deux grandes carpes comme celles figurant sur une plaque japonaise en laque noire, retouchée de boutons en nacre et en or, et suspendue au mur du bureau de Debussy. Ici, il se délecte vraiment des « découvertes les plus récentes de la chimie harmonique » et prend le statique « motif de la fontaine » de *Pelléas* pour y incruster des acrobaties de poissons.

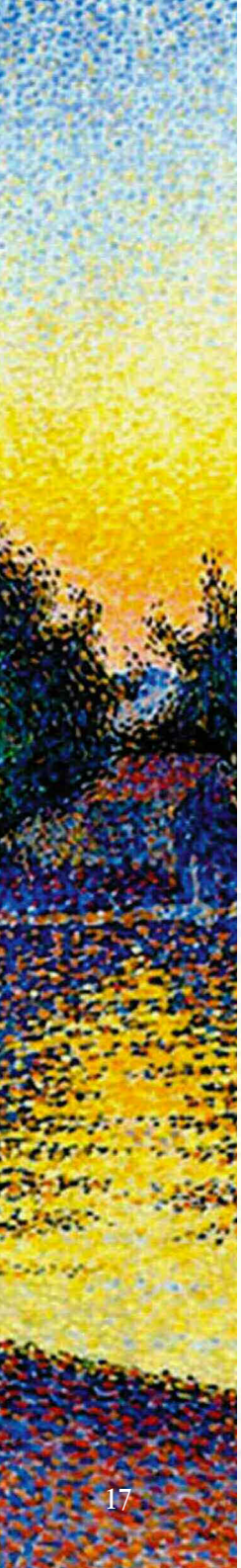
En 1906, une année vide pour lui par ailleurs, Debussy écrivit un morceau pour une *Méthode moderne de piano* coordonnée par une dame qui avait l'insigne honneur de s'appeler Octavie Carrier-Belleuse. Bien que ce volume n'ait pas été publié avant 1910, Debussy avait entretemps incorporé sa contribution sous le titre « Serenade for the doll » (« Sérénade à la poupée ») dans la suite **Children's Corner**, achevée en juillet 1908 et publiée quelques mois



plus tard. Avec sa seconde femme Emma, ils avaient eu une fille, surnommée Chouchou, en 1905, et la suite lui est dédiée « avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre ». Ayant admis, quelques jours après la naissance de sa fille, que la joie procurée par l'événement « m'a un peu bouleversé et m'effraie encore », il s'avéra être un père très aimant et attentif, dont les relations avec Chouchou furent dans l'ensemble plus douces que celles avec Emma.

Dans « Doctor Gradus ad Parnassum », on entend l'enfant s'exercer avec zèle, puis rêvasser, puis ramenée dans le droit et étroit chemin. Debussy fut toujours attentif à la manière dont les vieilles habitudes pouvaient envahir et ternir l'attrait des idées pleines d'imagination et ici on peut dire qu'il se venge en travaillant en sens inverse, en commençant par un exercice aride et habituel, puis en laissant parler son imagination. Il dit à son éditeur que c'était un morceau à jouer très tôt le matin, sans doute pour faire marcher le système. « Jimbo's lullaby » (« La berceuse de l'éléphant ») endort l'éléphant en peluche avec le mouvement de balancement traditionnel et les intervalles de la seconde majeure empruntés à Moussorgski, tandis que dans la « Serenade for the doll » Debussy montre son génie en tant que compositeur de musique légère—un de ses amis était persuadé que Debussy aurait pu résoudre tous ses problèmes financiers avec une opérette seulement, mais le compositeur avait toujours en vue des pensées plus profondes. « The snow is dancing » (« La neige danse ») emprunte à nouveau, cette fois à la « Danse silencieuse des gouttes de rosée » de l'opéra de Massenet *Cendrillon* de 1899, et son mouvement en doubles croches incessantes préfigure les exercices de monotonie qui allaient devenir si populaires à Paris dans les années 1920 (pour commencer, *Pacific 231* et le *Boléro*). Si « The little shepherd » (« Le petit berger ») aborde des émotions plus profondes—la liberté, le non-conformisme, la solitude—et peut être pris pour un dérivé du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le « Golliwogg's cake-walk » est un pur amusement et, dans la section centrale, aux dépens de Tristan et Isolde. Darius Milhaud admit plus tard que lorsqu'il était plus jeune et plus collet monté, il avait été choqué par une telle introduction de musique « vulgaire » dans le répertoire « sérieux » ; et lors de la création par Harold Bauer en décembre 1908, Debussy faisait les cent pas nerveusement à l'extérieur de la salle, très inquiet que, dans le public, des wagnerophiles risquent de se vexer. Par chance, ils rirent aux bons moments.

ROGER NICHOLS © 2017
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



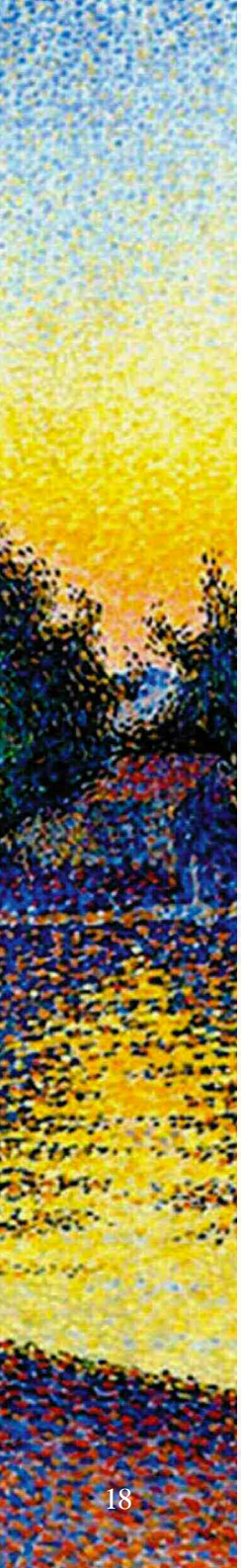
DEBUSSY *Klaviermusik*

IM APRIL 1902 setzte die Opéra-Comique Debussys *Pelléas et Mélisande* auf das Programm; im folgenden Januar wurde der Komponist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Auf die öffentliche Anerkennung reagierte er ebenso widersprüchlich wie bezeichnend: Von allem, was auch nur entfernt mit Ruhm zu tun hatte, zog er sich ins Privatleben zurück. Zu Recht gelten die **Estampes**, geschrieben im Sommer 1903, als erste Komposition, in der er das Klavier ganz seinem schöpferischen Willen unterwarf, so wie er im *Prélude à l'après-midi d'un faune* das Orchester bezwungen hatte. Zu einem gewissen Grad scheinen ihn hier Ravels *Jeux d'eau* angeregt zu haben (so meinte jedenfalls Ravel selber), die 1901 erschienen waren und Liszt'sche Brillanz dem französischen Geschmack anverwandelt hatten.

Der Titel *Estampes* bezeichnet im Französischen japanische Holzschnitte. Doch ist es wahrscheinlicher, dass die Anregung zu „Pagodes"—oft für Debussys schöpferisches Echo auf den javanischen Gamelan der Weltausstellung 1889 gehalten—auf die folgende Weltausstellung des Jahren 1900 zurückgeht, die Debussy zusammen mit dem Maler Jacques-Émile Blanche nur zu dem Zweck besuchte, dieses Ensemble zu hören. Obwohl nun das Stück mit den bekannten fünf Tönen der pentatonischen Skala anfängt (wie man sie auch von schottischen Volksliedern kennt), beginnt Debussy sogleich, die Harmonik mit Fremdtönen einzufärben. Sie fallen umso mehr auf, als Debussy zu Beginn fordert „délicatement et presque sans nuances" („zart und nahezu ohne Abstufungen"); durch fast vollständigen Verzicht auf den Kontrast von Melodie und Begleitung wollte der Komponist eine Vorstellung von asiatischem Gleichmut vermitteln. Wenn es aber zu Kontrastwirkungen kommt, dann zu heftigen: Sie reichen vom Pianissimo zum Fortissimo und zurück, und in ihnen wird die für Debussy typische, endlich erreichte dreifache Schichtung des Satzes deutlich: tiefe Glockentöne, ein Thema in der Mittellage und rasche pentatonische Figurationen hoch in der rechten Hand, die allerdings einer anderen Skala entstammen als zu Beginn.

Die Anregung zu „La soirée dans Grenade" ging vermutlich auf die nächtlichen Zigeuner-Darbietungen mit dem Titel „Andalusien zur Mauren-Zeit" zurück, ebenfalls während der Weltausstellung 1900; erstmals schlägt sich hier Debussys Vorliebe für einen dreischichtigen Klaviersatz in einer Notation auf drei Systemen nieder. Das erste Beispiel hierfür in der französischen Musik war wahrscheinlich die *Habanera* von Emmanuel Chabrier von 1885, die Debussy fraglos kannte; und es ist wohl kein Zufall, dass diese zweite Estampe „Mouvement de Habanera" überschrieben ist. Außerdem soll der Pianist „langsam und mit ungezwungen-graziösem Rhythmus beginnen", ein Nachklang des gleichmütigen Anfangs der „Pagodes". Doch nach dem Eintreten eines maurischen Themas in der linken Hand (auf einer Klavierrolle von 1913 spielt Debussy es mit reichlichem Rubato) nimmt der Verlauf durch Gitarrenakkorde Fahrt auf. Im Ganzen entspricht das Stück dem Bild, das man sich in Frankreich von Spanien machte: ein Land, dessen Bewohner ganz in Sprunghaftigkeit und Gegensätzen leben—erst hemmungslos wild, dann plötzlich äußerst träge.

In „Jardins sous la pluie" schließlich—bei der Uraufführung am 9. Januar 1904 musste es Ricardo Viñes wiederholen—betritt Debussy heimatliche Gefilde und wird in seiner eigenen Erinnerung fündig: Volkslieder, darunter „Nous n'irons plus au bois" und das hoffnungsfrohe „Do, do, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt", stehen ausgerechnet gleich neben einer Modulation aus Isoldes „Liebestod". Die schwirrenden Sechzehntel den Beginns bezeugen Debussys Verbundenheit zur Tradition der französischen Tastenmusik: Drei Monate nach der Aufführung durch Viñes



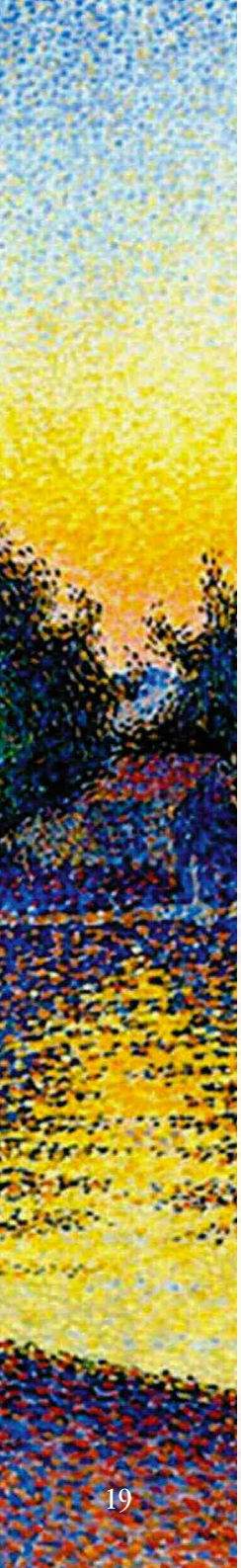
definierte Debussy die französische Musik als „Klarheit, Eleganz, die einfache, natürliche Deklamation … Couperin, Rameau, das waren wahre Franzosen!“ Auf der Bedeutungsebene schildert das Ganze—wie der Anfang von Ravels *L'enfant et les sortilèges*—die Langeweile eines Kindes: der Garten, Symbol für Spiel und Vergnügen, im fallenden Regen, der für das unerbittliche Schicksal steht; bis sich am Ende, wenn endlich die Sonne durchbricht, alles in strahlendem E-Dur auflöst.

Es ist nicht ungefährlich, die Musik eines Komponisten mit dessen Biografie erklären zu wollen. Im Fall von **L'isle joyeuse** etwa wurde häufig angenommen, mit der „Insel der Freude“ sei Jersey gemeint, wohin Debussy im Juli 1904 mit Emma Bardac durchgebrannt war, nachdem er seine Frau zu deren Eltern in die Normandie geschickt hatte. Tatsächlich aber scheint *L'isle joyeuse* bereits im Juni 1903 so gut wie fertig gewesen zu sein, als Debussy Viñes das Stück vortrug, der im Februar 1905 die Uraufführung gab. Die einzige Verbindung zu Jersey scheint darin zu liegen, dass Debussy dort eine Reinschrift für seinen Verleger anfertigte.

Häufig wird auch auf eine anderen Inspirationsquelle hingewiesen: Watteaus Gemälde *L'embarquement pour Cythère*. Erst in 2003 wurde ein Brief Debussys veröffentlicht, der das sogar in gewisser Weise bestätigt. Ein Organist hatte ihn brieflich um Tipps gebeten, wie er seine Musik spielen sollte. Es widerstrebte Debussy zwar, eine schlichte Gebrauchsanweisung zu liefern. Doch nachdem er den etwas bissigen Hinweis gegeben hatte, dass der Titel vielleicht ganz nützlich sein könnte, fuhr er fort: „Es liegt auch etwas vom *Embarquement pour Cythère* darin, nur weniger melancholisch als bei Watteau: Hier sieht man die Masken der Commedia dell'arte, junge Frauen, die tanzen und singen; und alles mündet in einen herrlichen Sonnenuntergang.“ Es mag nicht unbedingt zum Verständnis des Stücks beitragen, doch spricht es für Debussys Kunstverstand, dass er die Melancholie des Gemäldes würdigt. Edward Lucie-Smith wies darauf hin, dass der Titel eigentlich „Abfahrt *von* Kythera“ lauten müsste: „Die drei Liebespaare … stehen in Wirklichkeit für drei verschiedene Aspekte desselben Liebespaars und derselben Beziehung … Das dritte Paar blickt im Fortgehen wehmütig zurück. Freilich muss man auch einräumen, dass die lächelnde Mehrdeutigkeit, die ein solches Missverstehen des Bildgegenstandes erst möglich machte, großen Anteil am Charme des Bildes hat …“

Mehrdeutig sind bereits der Triller und die Kadenz ganz zu Beginn. Sie basieren auf der Ganztonleiter, die schon in den unheimlichen Momenten in *Pelléas et Mélisande* zum Einsatz kam. Zweimal kehren sie wieder, zuletzt auf der letzten Seite, wo sie in den leidenschaftlichen Walzerwirbel hineingesogen werden. Die außerordentliche Kraft des Werks zeigt sich durchweg in punktierten Rhythmen, wirbelnden Triolen, Trompetenrufen und einer Schlussgeste nach Liszt'scher Manier, die die gesamte Breite der Klaviatur beansprucht. Von Wehmut keine Spur.

Masques erschien einige Tage vor *L'isle joyeuse* im Herbst 1904; den Ruhm des Schwesterwerks erlangte es nicht. Das mag auch daran liegen, dass hier keine große, eingängige Melodie erklingt. Doch die vielen Feinheiten des Stücks sollten zumindest aufmerksame Hörer bis zum Schluss fesseln. Hinzu kommt, dass Debussy sich über die Bedeutung der Musik ausschwieg; in seinen Unterlagen fand seine Witwe lediglich eine Notiz: „Es ist nicht die Comédie italienne, sondern der tragische Ausdruck des Daseins.“ Denkt man an die Rolle, die die Commedia dell'arte in vielen anderen seiner Werke spielt, so wird dieser korrigierende Hinweis verständlich; doch bleibt die Frage offen, warum er sich ausgerechnet zu dieser Zeit seines Lebens mit dem „tragischen Ausdruck des Daseins“ befasste und wie der sich in einem Stück niederschlägt, das „Très vif et fantasque“ überschrieben ist und wie *L'isle joyeuse* in



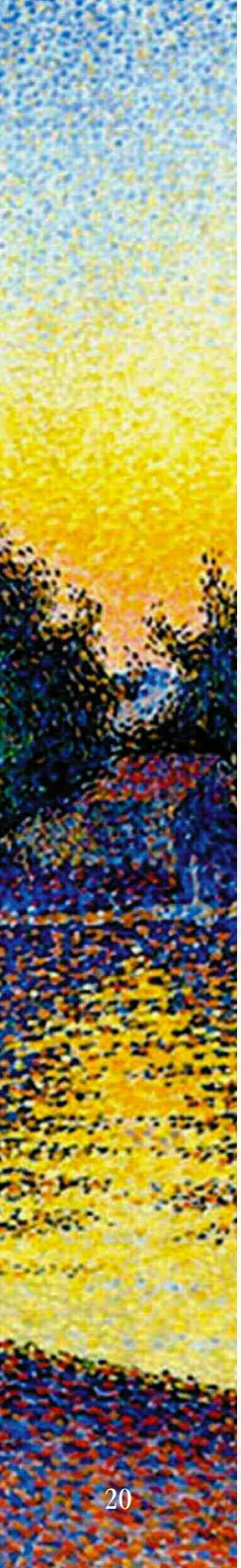
der traditionell hellen Tonart A-Dur gehalten ist. 1904 war zwar das Jahr des Selbstmordversuchs seiner ersten Frau, doch eben auch das Jahr, in dem er sich in seine zweite Frau verliebte.

Auch der Titel „Masken“ bleibt rätselhaft. Zielt er auf gelegentliche exotische Färbungen ab? Die Satzweise des Anfangs findet sich auch in einem früheren Stück namens *Tarentelle styrienne* (wobei Debussy der zwischen $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Takt alternierende Rhythmus auch von dem kolumbianischen Tanz Guajira her hätte bekannt sein können, wie er auch dreißig Jahre später im ersten Lied aus Ravels Zyklus *Don Quichotte à Dulcinée* vorkommt). Vielleicht aber sind die „Masken“ bloß jene, die jeder Komponist trägt und die er, wie Debussy meinte, ablegen muss, um zum „nackten Fleisch der Emotion durchzudringen“. Die leeren Quinten in diesem Stück erzählen von Askese und Suche, der A-Dur-Akkord am Schluss hat etwas Tröstliches.

Aus nie ganz geklärten Gründen kühlte sich um 1904 die kurze Freundschaft zwischen Debussy und Ravel merklich ab. Zwar sollte sie nicht wiederkehren, doch Ravel bewunderte Debussy nach wie vor als Komponisten und merkte an, dass die eher freie Kompositionsweise seiner *Miroirs* von 1905 Debussys Stück **… D’un cahier d’esquisses** viel verdankten, das ein Jahr zuvor herauskam (die dem Titel vorangestellten, beinahe verschämten drei Punkte weisen vielleicht den Weg zu jenen, die in den *Préludes* den Titeln nachgestellt sind und möglicherweise so etwas bedeuten wie „si vous voulez“). Dieses wunderschöne, intime Stück, das Pianisten aus unerklärlichen Gründen eher meiden, beruht ganz auf der freien Assoziation von Einfällen; dennoch rundet es sich am Schluss mit seinem fernen Hornruf, der an Webers *Oberon* denken lässt, zu einem schlüssigen Ganzen. Niemand anderer als Ravel spielte beim Einweihungskonzert der Société musicale indépendante die Uraufführung; außerdem die seiner Suite *Ma mère l’oye* und von Faurés Liederzyklus *La chanson d’Ève*. Der Pianist und Musikwissenschaftler Roy Howat vertritt überzeugend die These, dass *… D’un cahier d’esquisses* ursprünglich das Mittelstück eines Triptychons bilden sollte, umrahmt von *Masques* und *L’isle joyeuse*.

Die sechs in den beiden Bänden von Debussys **Images** enthaltenen Kompositionen sind, wie ihr Name schon andeutet, das Werk des Kunstliebhabers Debussy (man möchte fast sagen des „Sehers“). Vielleicht gehen sie letztendlich auf seine frühe Lektüre Baudelaires zurück, der erklärte, dass „das ganze sichtbare Universum nichts weiter als ein Lagerhaus von Bildern und Zeichen“ sei, „denen die Fantasie einen relativen Platz und Wert zuweisen wird; sie ist eine Art Weide, die es für die Fantasie zu verdauen und zu verwandeln gilt“. Diesen Gedanken äußerte der Dichter ebenfalls in seinem berühmten Gedicht „Correspondances“ („Entsprechungen“) aus der Sammlung *Les fleurs du mal*, die zunächst 1857 von der Zensur verboten und auch deshalb für die künstlerische Jugend der folgenden Jahrzehnte zur Pflichtlektüre geworden war: „Antworten Töne rings und Farben sich und Düfte.“

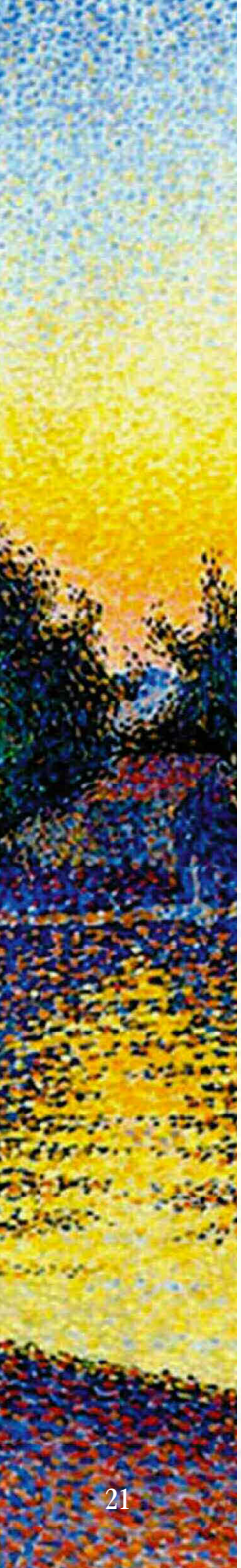
Debussy hatte bereits im Dezember 1901 Ideen zu den sechs *Images* im Kopf, als er dem Pianisten Ricardo Viñes frühe Fassungen von „Reflets dans l’eau“ und „Mouvement“ vorspielte, doch die komplette Titelliste wurde erst im Juli 1903 festgelegt, als Debussy sie dem Fromont Verlag zuschickte. Er hatte gerade die *Estampes* fertiggestellt, und die *Images*, deren erstes Heft im Oktober 1905 veröffentlicht wurde, können als Fortführung des gleichen kolorit-betonten Stils verstanden werden, welcher auch schon früher in verschiedenen Stücken Chabriers sowie bei Ravels *Jeux d’eau* angedeutet worden war. Diese Vorgehensweise wird als Technik der Illusion bezeichnet—was man auf der gedruckten Seite sieht, ist oft nicht annähernd das, was man zu hören bekommt, je nach Einsatz des rechten



Pedals. Wie anderen „farbenfrohen“ Komponisten, wie etwa Berlioz oder Liszt, war aber auch Debussy gleichzeitig daran gelegen, dass äußerlich beschreibende Musik ebenfalls rein strukturellen Maßstäben folgen sollte.

Die kleinen Wellenbewegungen von „Reflets dans l’eau“ sowie die Tonart Des-Dur könnten darauf hinweisen, dass es sich bei dem Werk um eine Art Nebenprodukt von *La mer* handelt, obwohl die oben angeführte Chronologie allenfalls auf das Gegenteil hindeutet. Debussy behauptete scherzhaft, diese Komposition sei „nach den letzten Erkenntnissen der harmonischen Chemie“ entstanden. Obwohl er damit wohl ein wenig übertreibt, ist die Art und Weise, wie die verträumte Eröffnung, eine herkömmliche achttaktige Phrase, sofort durch chromatische Akkorde unterbrochen wird, durchaus beunruhigend: Während des ganzen Stücks werden die Spiegelungen der Wasseroberfläche immer wieder wie durch Kieselsteine, geworfen von ungesehener Hand, gestört. Die grundlegende Kreisförmigkeit des Werks klingt im abschließenden „Mouvement“ nach, das eigentlich fast eine frühe *Étude* ist (etwa „Pour les triolets“?). Durch die Anweisung, dass es „mit fantastischer aber präziser Leichtigkeit“ zu spielen sei, erzielt das Stück ein außergewöhnliches Zusammenkommen von akademischer Notenspinnerei und fantasievoller Atmosphäre—mit noch ein paar Fanfaren als Dreingabe. Das zentrale „Hommage à Rameau“ ist zwar äußerlich ruhig und monumental, greift jedoch auch auf traditionellere rhetorische Strukturen sowie die dem Genie Rameaus so eigene, mühelose innere Dynamik zurück. Und das „ohne jenes Vorgeben deutscher Tiefe oder des Bedürfnisses, alles mit der Faust zu unterstreichen“, wie es Debussy selbst 1903 in der Rezension einer Aufführung der ersten beiden Akte von Rameaus *Castor et Pollux* formulierte—möglicherweise die Inspiration für sein eigenes Stück, obwohl sich die Suche nach direkten Zitaten des früheren Komponisten bisher als fruchtlos erwiesen hat.

Lautes Hämmern wird im zweiten Band der *Images*, welcher im Oktober 1907 veröffentlicht wurde, noch weiter in die Schranken verwiesen. Bei „Cloches à travers les feuilles“ ist die Dynamik, abgesehen von zwei forte-Akkorden in der Mitte des Stückes, im piano oder darunter angesiedelt. Innerhalb dieses engen Rahmens spielt Debussy mit der Idee von Glockenklang, der durch Blätter, oder zumindest durch eine flackernde und wogende Substanz, wahrgenommen wird. Obwohl der Titel dieses Stücks, wie eingangs erwähnt, bereits 1903 feststand, ist es doch angesichts seiner Konkurrenz mit Ravel zumindest denkbar, dass Debussy mit seiner Komposition das Anfang 1906 entstandene „La vallée des cloches“ des jüngeren Komponisten zur Kenntnis nahm, wenn auch nur um etwas zu schreiben, was so anders wie möglich klingen sollte. Dem Pianisten wird mit dem Ausbalancieren der melodischen Linien Extremes abverlangt: Auch hier könnte man fast von einer *Étude* sprechen—diesmal „Pour les lignes superposées“? Beim zweiten Teil des Triptychons, „Et la lune descend sur le temple qui fut“, handelt es sich um eine Fortführung von „Pagodes“ aus den *Estampes*; nicht so sehr durch die Nutzung orientalischer Klänge wie etwa des Gamelans (obwohl diese durchaus präsent sind), sondern vielmehr durch ein Gefühl der orientalischen Ruhe und des Innehaltens. Der erste Akkord gehört als Teil einer Kadenz aus dem sechzehnten Jahrhundert, durch kontrapunktische Schreibweise zustande gekommen, der westlichen Tradition an: Debussy verleiht ihm aber ein ganz anderes Grundgefühl, indem er ihn nicht als Kadenzakkord in einem kontrapunktischen Sinnzusammenhang behandelt, sondern als reinen Klang. Wie der zerstörte Tempel selbst hat auch er überlebt, aber in einer neuen Welt mit einer neuen Funktion. Abschließend folgt der Komponist in „Poissons d’or“ dem imaginären Springen und Zucken von zwei großen Karpfen, wie sie auf einer mit Perlmutt und Gold abgesetzten japanischen Wandtafel aus schwarzem Lack



abgebildet waren, welche in seinem Arbeitszimmer hing. Hier erleben wir Debussy in der Tat beim Genuss der „letzten Erkenntnisse der harmonischen Chemie“ und können beobachten, wie er das statische „Brunnenmotiv“ aus *Pelléas* mit aquatischer Akrobatik ausstattet.

Das Jahr 1906 war für Debussy unproduktiv bis auf ein Stück, das er als Beitrag zu einer *Méthode moderne de piano* schrieb; die Herausgeberin hörte auf den schönen Namen Octavie Carrier-Belleuse. Zwar sollte das Album erst 1910 erscheinen, doch gliederte Debussy seinen Beitrag als „Serenade for the doll“ seiner Suite **Children's Corner** ein, die im Juli 1908 fertig war und einige Monate später erschien. Er und seine zweite Frau Emma hatten 1905 eine Tochter bekommen, der er den Spitznamen Chouchou gab; die Suite widmete er ihr „mit zärtlichen Entschuldigungen ihres Vaters für das, was nun folgt“. Er gestand, dass die Freude über die Geburt seiner Tochter ihn zuerst „ziemlich überwältigt und erschreckt“ habe, und erwies sich in der Folge als überaus liebevoller und aufmerksamer Vater. Sein Verhältnis zu Chouchou war jedenfalls stabiler als jenes zu Emma.

In „Doctor Gradus ad Parnassum“ werden wir Zeuge, wie ein Kind zuerst eifrig übt, dann in Tagträume verfällt und schließlich den schmalen Pfad auf den Musenberg wiederfindet. Debussy war ständig auf der Hut davor, Routine entstehen und seine Fantasie beeinträchtigen zu lassen; hier scheint er Rache zu nehmen, indem er umgekehrt arbeitet: Er beginnt mit einer trockenen Überoutine und verwandelt sie dann in ein Fantasiegebilde. Seinem Verleger sagte er, das Stück sei früh am Morgen zu spielen, zweifellos als Aufwärmübung. „Jimbo's lullaby“ wiegt den Spielzeugelefanten mit dem bewährten Pendelrhythmus und den von Mussorgsky entlehnten großen Sekunden in den Schlaf, während „Serenade for the doll“ Debussys Begabung für Unterhaltungsmusik beweist—ein Freund sagte einmal, Debussy wäre alle seine Geldsorgen losgewesen, wenn er nur einmal eine Operette geschrieben hätte; doch Debussy ging es um Ernsteres. „The snow is dancing“ lehnt sich an den „Stillen Tanz der Tautropfen“ aus Massenets Oper *Aschenputtel* von 1899 an, und seine durchgängige Sechzehntelbewegung nimmt jene Studien in Monotonie vorweg, die im Paris der Zwanzigerjahre so beliebt werden sollten; man denke nur an *Pacific 231* oder den *Boléro*. Und wo „The little shepherd“ an tiefere Emotionen rührt—Freiheit, Unangepasstheit, Einsamkeit—und als kleiner Bruder des Fauns aus dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* gehört werden kann, ist „Golliwogg's cake-walk“ ungetrübter Spaß, im Mittelteil gar auf Kosten Tristans und Isoldes. Darius Milhaud erzählte später, als ernsthaften jungen Mann hätte ihn der Einbruch des „Vulgären“ ins „seriöse“ Repertoire schockiert. Und selbst Debussy ging während der Uraufführung durch Harold Bauer im Dezember 1908 unruhig auf dem Gang auf und ab aus Sorge, dass die anwesenden Wagnerianer Anstoß nehmen würden. Zum Glück aber lachten sie an den richtigen Stellen.

ROGER NICHOLS © 2017
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL
& BETTINA REINKE-WELSH (*Images*)